

Kwade olifanten en happende kettingzagen

Een gesprek over geluid in het theater van Abattoir Fermé

BRAM DE COCK

Knippen en plakken van geluid

Acteur en componist Pepijn Caudron (1975) is al sinds zijn twaalfde in de weer met bandopnemers en geluidsfragmenten. ‘Mijn platenkast is mijn instrument. Dat bronmateriaal is als een kreng, een dood beest dat ik nieuw leven inblaas. Samples van die platen creëren een referentiekader in mijn composities. Ik refereer aan de geschiedenis, ik citeer, en dat kan niet met nieuw materiaal. De klankkwaliteit van oude captaties is bijvoorbeeld heel belangrijk voor de beleving. Een op bakeliet opgenomen bluesplaat heeft een specifieke sfeer. Het heeft geen zin om die te imiteren. Omwille van copyright, breid ik die geluidssamples in mijn werk verder uit met veldopnames, sessiemuzikanten, of wat eigen gepruts met een doosje lucifers en een contactmicrofoontje.’

‘Mijn muziek klinkt niet als typische laptopmuziek. Mensen herkennen het als *Kreng*. Veel heeft te maken met de keuze van de klanken. Ik heb een voorliefde voor duistere, lage tonen, op de rand van het hoorbare. Die manifesteren zich vooral fysiek, in je buik en in de resonantieruimten in je hoofd. Ik geloof sterk in die directe fysieke impact van muziek. Muziek werkt niet semantisch, zoals taal. Een artikel over de Belgische fusion jazz-groep Aka Moon deed mij inzien hoezeer muziek anders op ons inwerkt dan taal. Aka Moon was bij pygmeeën in Centraal-Afrika te gast. Fabrizio Cassol had voor hen op sopraansax, dus in een hoog register, het kinderliedje *Frère Jacques* gespeeld. Voor die pygmeeën klonk dat opgewekt en feestelijk. Nadien speelde Michel Hatzigeorgiou hetzelfde op zijn bas, in een laag register. Nu klonk dezelfde melodie voor de toehoorders depressief, somber. Ze hadden niet eens door dat het om dezelfde melodie ging. Ze begrijpen dat geluid dus niet als een vorm, maar gaan af op de directe, fysieke impact. Het was alsof dat mij bevestigde in mijn keuze om minder bezig te zijn met het intellectueel organiseren en structureren van geluid, en meer met de fysieke impact ervan. De basisvragen zijn:

Het Mechelse theatergezelschap, Abattoir Fermé, pleegt in zijn werk vaak een aanslag op de zintuigen en de referentiekaders van de kijker. In die groteske, associatieve tochten door de verbeelding slaat bellenman Kreng, het muzikaal alter ego van Pepijn Caudron de grote trom. Maar de grondtoon is stilte, zo blijkt.

wat is klank, en wat kun je ermee doen? Voor de Abattoirvoorstelling *Tourniquet* (2007) had ik bijvoorbeeld de subbassen onder de tribune gezet, zodat iedereen mee in trilling werd gebracht.’

Toch noemt Caudron zijn composities nog steeds muziek. Het gaat nog altijd om de kunst van stukjes geluid in een bepaalde volgorde en verhouding ten opzichte van elkaar te plaatsen. Geluidsontwerp, geluidskunst of soundscapes zijn zo bekeken allemaal manieren om muziek te maken. ‘De Amerikaanse avant-gardecomponist John Cage schreef in 1952 een stuk voor stilte, met de titel *4’33*’. In dit stuk doet een pianist gedurende 4 minuten en 33 seconden niets anders dan de bladen van zijn partituur omslaan. Dat verplicht de luisteraar om het overige geluid dat aanwezig is, in zich op te nemen. Cage wou bewijzen dat elke klank muziek is als je die als dusdanig benoemt.’ Cage plaatste op die manier stilte op hetzelfde niveau als muziek, maar demonstreerde meteen dat volkomen stilte niet bestaat. Zelfs in een volledig geluidsvrije kamer hoor je nog het pompen van je eigen bloedsomloop. Het effect is dat de luisteraar zelf moet bepalen waar het lawaai ophoudt, en de muziek begint.

De emotionele impact van stilte: horen, zien en voelen

Op zijn MySpace-pagina stelt Kreng uitdagend: ‘Noise lost its power to insult. Silence hasn’t.’ Waarom de noodzaak tot beledigen? En waarom is stilte daartoe een beter middel? ‘Beledigen is voor mij synoniem met een emotionele reactie uitlokken. Dat is een positief effect van muziek. In de lijn van Cage dichtte Morton Feldman stilte een bijzondere rol toe in zijn composities. Na één frase, zelfs één noot, volgt tien seconden stilte. Zo word je erg nieuwsgierig naar wat komen gaat. Die spanning is heel inspirerend. Ze verschilt van het alomtegenwoordige lawaai in de grootstad, zoals toeterend verkeer, rinkelende gsm’s, loeiende sirenes, pompde muziek uit auto’s of

cafés... Onze hersens hebben geleerd dat lawaai te filteren en te plaatsen is. Op café kunnen we ons bijvoorbeeld concentreren op de stem van een gesprekspartner, ongeacht de vele achtergrondgeluiden. Door die gewenning heeft lawaai, als element in een compositie, veel van zijn emotionele kracht verloren. Echte stilte kan meer confronterend zijn. Dat wil niet zeggen dat ik geen lawaai of ruis ga gebruiken in mijn muziek. Alles hangt af van het moment en de context.’

Caudron werkt hoofdzakelijk voor Stef Lernous van Abattoir Fermé en Piet Arfeuille. Voor die laatste componeerde hij de muziek van *Hamlet* (2005). ‘Piet is een impressionist. Bij hem is alles meer verinwendigd, meer intimistisch, kleiner. Stef daarentegen is een expressionist: alles is uitvergroot, veruitwendigd. Met die twee regisseurs kan ik twee registers bespelen.’ Het lijkt evident dat bij het impressionisme van Arfeuille ook stilte en rust horen, maar hoe rijmt de hang naar stilte van Kreng met het expressionisme van Abattoir Fermé? Caudrons werk haakt in op het onderzoek van Abattoir Fermé naar de kracht en de meerduidigheid van het beeld. De beeldende, quasi tekstloze voorstellingen zoals *Moe maar op en dolend* (2005), *Testament* (2006) en *Tourniquet* (2007) noemt Caudron ‘stille’ voorstellingen, ondanks de nadrukkelijke plek van de muziek, ook in narratieve zin. ‘In de tekstvoorstellingen waaraan ik meewerkte, zoals de Chaostrilogie (*Indie*, *Tinseltown* en *La La Land*), moest ik ruimte laten voor tekst en beeld. Mijn verhaal als componist werd naar het tweede plan geduwd. In de tekstloze voorstellingen ligt het verhalende voor de helft in mijn kamp. Beeld en geluid worden evenwaardige narratieve componenten.’ Maar daarom hoeft de compositie nog niet de helft van de aandacht van de kijker/luisteraar op te eisen. Idealiter, denkt Caudron, merk je ze niet eens op. ‘Stilte’ betekent dat de toeschouwer de compositie niet bewust registreert, maar ondergaat. ‘Wanneer een toeschouwer de vraag

“Wat vond je van de muziek?” beantwoordt met “Ah, was er dan muziek?” dan heb je je werk goed gedaan.’

Die ‘stilte’ vinden in de stormachtige, bruuskerende voorstellingen van de laatste jaren, is Caudrons grote uitdaging. ‘Mijn ideale score zou volledig gegenereerd worden op het podium zelf, bijvoorbeeld door een decor. Ik zou graag zien dat de muziek niet meer uit speakers komt of op een geluidsdrager vastligt. Hoe dat moet, weet ik nog niet maar we zullen bij Abattoir Fermé ooit wel uitkomen bij een volledig ontmenselijke, ontzielde voorstelling. Zoals in *Tourniquet*: de spelers staan daar en ze ‘doen gewoon’. Vertaal dat naar een decor dat eveneens ‘gewoon doet’, wat betekent dat dan op het gebied van klank? Dat onderzoek moeten we nog voeren. Picasso zei ooit: “If you know exactly what to do, then what’s the point in doing it?” En gelijk heeft hij.’

De dramaturgie van geluid: bekrachtigen of ontcrachten?

De voorstellingen van Abattoir Fermé zoeken een modus vivendi tussen de klankband en de radicaliteit en brutaliteit van de teksten, beelden en handelingen. Het creatieve principe in de regie en de compositie blijft evenwel juxtapositie of het ter wille van het contrast naast elkaar plaatsen van de meest uiteenlopende elementen. Daarin kan de klank steeds twee kanten op: bekrachtigen of ontcrachten. ‘De klankband van *Tinseltown* (2006) verzuipt in een teveel aan informatie. Ik bespeel een heel breed referentiekader: de openingstune van 20th Century Fox, popcorn, heavy metal, klassieke muziek,... kortom een potpourri van klanken die het mierennest van associaties in het hoofd van het hoofdpersonage, Walter Pateet, vorm geven. Dat is een manier om de tekst te bekrachtigen. *Testament* gaat over overdaad, pijn, verdriet, dood. Daarom gebruikte ik agressieve klanken: toeterende free jazz blazers die mijn

vriendin steevast associeert met kwade olifanten, en ‘number stations’. Dat zijn dode punten op radiogolffrequenties die in de jaren ‘70-‘80 tijdens de Koude Oorlog gebruikt werden om cijfercodes door te sturen: een hoop ruis met cijfercombinaties die herhaald worden. Je begrijpt niet wat er gezegd wordt, enkel dát er iets gezegd wordt. *Testament* is als een ingewikkeld computerprogramma dat niet kan draaien omdat de hardware het niet kan verwerken. Het is alsof je Windows zou willen draaien op een oude Commodore 64. Die Commodore kan dat niet aan, net zoals onze hersens de dood niet kunnen verwerken. Ook daar bekrachtigt de klankband het gebeuren.’

Caudron gelooft echter ook sterk in het ontcrachten van een scène met geluid. ‘Voor *Moe maar op en dolend* kon ik niet illustratief werken. De expliciete beelden eisen hun eigen bestaansrecht op, maar als je ze op zich zou bekijken, dan zou je je bescheuren. De muziek die ik eronder schoof is dan weer doodsaaï als je er gewoon naar luistert. Maar de beelden en de muziek werken goed in combinatie met elkaar. Ze creëren de juiste spanning net omwille van die tegenstelling. Hoewel er tussen beeld en klank geen direct verband bestaat, wordt de kijker er wel toe verleid om daarnaar te blijven zoeken. Anderzijds biedt de klankband soms ook versterking: een druppelende kraan, een vliegje dat rond zoemt van links naar rechts, samples uit horrorfilms, veel ruis, het geluid van een onophoudelijk slaande deur, hoewel er geen deur op de scène staat... Dat zijn beschrijvende klanken. Ze suggereren een situatie, een context. Je creëert een universum door dingen naast elkaar te plaatsen die niets met elkaar te maken hebben. Dat gebeurt ook in *Tourniquet*. Terwijl mensen zich klaar maken om naar een feest te gaan, laat ik lage frequenties horen die beknelling communiceren. Dat is het tegendeel van een opgewekte, feestelijke sfeer.’

Er zit niet veel logica achter deze keuzes. Het werkt, of het werkt niet. ‘Ik leer bij Abattoir Fermé heel veel over de dramaturgie van geluid. Hoe je met geluid een vertelling kan opzetten die niet aan taal gebonden is maar aan de associaties die klank oproept bij toeschouwers. Iedere toeschouwer brouwt zijn persoonlijke verhaal, zijn dramaturgie uit wat wij aanbieden. We willen rondspoken in het hoofd van de toeschouwer. We doen dat zonder dingen te intellectualiseren of te benoemen. We zetten geen dramaturgie op schrift. Een te concrete narratieve uitwerking werkt dikwijls remmend en vernauwend. We volgen ons instinct, onze onderbuik. Die impulsiviteit laat zich niet in een academisch jargon vatten. Onze dramaturgie is associatief en emotioneel. Bij *Testament* zijn we daar heel ver

in gegaan. Daar is de vorm de dramaturgie. De mensen hadden het daar moeilijk mee, ze hebben nog niet geleerd van zo te kijken en te luisteren.’

In de voorstellingen van Abattoir Fermé is klank meer dan een voorgeprogrammeerd geluidstapijt dat uit de luidsprekers rolt. De actie, de acteurs en de rekwisieten zijn vaak ook rumoerig, wat een grappig, grotesk effect oplevert. En daarmee een soort van publiekslouterende ontlasting. Het totale klankbeeld is een luidruchtig feest van rondhappende kettingzagen, vuurspuwende slijpschijven, rinkelende takels, uitputtend gehoest en gehijg, hysterische, schrille spreekstemmen, knarsende raderen, ronkende dieselmotoren en pruttelende koffiezetapparaten. ‘Ik heb geen probleem met die andere geluidsbronnen. Als er een toneelattribuut is dat geluid kan maken, geef ik het een plaats. Ik verdoezel dat niet. Mijn klanken zijn niet echt, ze komen uit software en luidsprekers, terwijl de kettingzaag die in *Tinseltown* op een meter van de eerste rij vervaarlijk door de lucht zaagt, onontkoombaar concreet is. Dat kan ik nooit bereiken met mijn klank, maar ik kan het wel versterken. In de voorstelling toont de pornoregisseur Walter Pateet (vertolkt door Chiel Van Berkel) zijn filmpje op een televisietoestel aan het publiek. Dat filmpje heeft de grofste klankband die ik ooit maakte. Het geluid begint eerst op de tv en wordt vervolgens afwisselend links en rechts versterkt door de luidsprekers in de zaal. Zo krijg je een ronddraaiend effect waardoor je als kijker meegezogen wordt in de geluidsbrij van het filmpje. Door dat afleidingsmanoeuvre kan Chiel op het achterplan de kettingzaag in gang trekken en naar voor komen zonder dat je het door hebt. Als je dat filmgeluid dan wegtrekt, komt de kettingzaag des te verrassender en luider aan.’

Het lijkt mijlenver verwijderd van de stilte waarmee Caudron op een alternatieve manier heftige reacties probeert uit te lokken, maar het effect is hetzelfde en daar gaat het uiteindelijk om bij Abattoir Fermé. Het is de noodzakelijke hefboom om de referentiekaders en associaties bij de toeschouwer open te breken. Elke voorstelling roept een nieuwe context op, een nieuwe sfeer en daaruit volgt een geëigende strategie om met stilte en lawaai om te gaan. Het hangt er dus vanaf wat een voorstelling vanuit haar eigensoortige dramaturgie nodig heeft van geluid. Vast staat dat geluid het beeld en de tekst volgt en niet omgekeerd. Ook stilte is aan die beperking gebonden.